

7. දකුණු ආසියානු විකල්ප යථාර්ථවාදයක්: රවීන්ද්‍රනාත් තාගෝර්ගේ කෙටිකතා කලාව

'කලාව යනු නිර්මාණශීලී මනුෂ්‍යාත්මය
යථාර්ථයේ කැඳවුමට දක්වන ප්‍රතිචාරයයි.
එය බාහිර යථාර්ථයේ අනුකරණයක් නොවේ.
ඒ යථාර්ථයට දක්වන ප්‍රතිචාරයකි.'

- රවීන්ද්‍රනාත් තාගෝර්'

දකුණු ආසියාවේ සාහිත්‍ය ඉතිහාසය දෙස ආපසු හැරී බලන විට යුරෝපීය කෙටිකතාකරුවන් තරම්ම වැදගත් දෘවැන්ත ලේඛකයෙකු ලෙස රවීන්ද්‍රනාත් තාගෝර්ගේ ලේඛන පෞරුෂය මතුව එයි. මේ වන විට ප්‍රකට ඔහුගේ බොහෝ කතා ලියා වී ඇත්තේ 19 වන සියවසේ අවසාන භාගයේදීය. එහෙත් කෙටිකතාකරුවෙකු ලෙස ඔහුගේ නම ලෝක කෙටිකතාවේ දෘවැන්තයන්ගේ නම් අතර සඳහන් නොවේ. 1913 දී සාහිත්‍ය පිළිබඳ නොබෙල් ත්‍යාගය ලැබීමෙන් පවා ප්‍රබන්ධ රචකයකු ලෙස ඔහුට හිමිවිය යුතු ගෞරවය ලැබී නැතැයි කිව හැකිය. දැන් දැන් ඔහුගේ කෘති ඉංග්‍රීසි බසට නැගී ප්‍රධාන පොත් ප්‍රකාශකයන් වෙතින් පළ වුවද 19 වැනි සියවස තරම් ඈත කාලයක වංග බසින් ලියමින් ලෝක ප්‍රබන්ධ කතාව වෙත ඔහු සැපයූ දායකත්වයෙහි සාහිත්‍යික සංස්කෘතික අගයයන් ප්‍රබන්ධ ශාස්ත්‍ර විෂයක කතිකාව තුළට පිවිස නැත. ඔහුගේ කෙටිකතා, එම කතා මාදිලියේ ඉතිහාසය පිළිබඳ අවබෝධයක් ඇතිව කියවන්නෙකුට වහා වැටහී යා යුතු කරුණක් නම් රවීන්ද්‍රනාත් තාගෝර් යන නම ඇත්ටත් වෙකෝෆ්, ගී ද මෝපසාන්, ඕ. හෙන්රි වැන්නන්ගේ නම් අතරෙහි සඳහන් විය යුත්තක් බවය. එය එසේ සිදු වී නොමැත්තේ මන්ද යන්න වෙනම ගැටලුවකි. එහි හේතු ඇත්තේ නූතන ප්‍රබන්ධ

කතාව දකුණු ආසියාව වෙත "හඳුන්වා දෙනු" ලැබූ යටත් විජිත ඓතිහාසික පසුබිම තුළය. නූතන කෙටිකතාවේ පුරෝගාමීන් ලෙස යුරෝපයීය නම් කීපයක් පමණක් සඳහන් වීම ප්‍රබන්ධ කතාව පිළිබඳ යටත් විජිත කතිකාවෙහි ඵලයක් මිස අන් කුමක් ද?

සිංහල සාහිත්‍ය ක්ෂේත්‍රයෙහි පවා රචිතයාගේ තාගෝර්ට හිමි විය යුතු තැන පිළිබඳ නිසි වැටහීමක් ඇති බව නොපෙනේ. එහෙත් තාගෝර්ගේ කෙටිකතා සැලකිය යුතු ප්‍රමාණයක් සිංහලයට පරිවර්තනය වී තිබේ. එතෙකුදු වුව තාගෝර්ගේ ප්‍රබන්ධ කලාවෙහි අගය නිසි තක්සේරුවට ලක් කෙරී නැත. මෙම පරිච්ඡේදයේ අරමුණ සාහිත්‍යික යථාර්ථවාදයේ සීමා පිළිබඳ වර්තමානයෙහි සිංහල සාහිත්‍ය ක්ෂේත්‍රයේ පවතින කතිකාව වෙත තාගෝර් කෙටිකතාව රැගෙන ඒමයි.¹

යථාර්ථවාදයේ පදනම හැටියට පවතින තාර්කික හේතුපල සම්බන්ධය අතාර්කිකත්වය, අස්වාභාවිකත්වය, අද්භූතය ආදිය ප්‍රබන්ධගත කිරීමට ඉඩ නොදෙන බව පශ්චාත්-යථාර්ථවාදයන් වෙනුවෙන් හඬ නගන අයගේ තර්කයකි. යථාර්ථවාදී ධාරාවේම බොහෝ විට රැඳෙමින් සිය ප්‍රබන්ධ කරණයෙහි නියැලුන තාගෝර්ගේ කෙටිකතා යථාර්ථවාදයේ මෙම සීමාව ගැන 19 වන සියවසේදී තරම් ඈත කාලයකදීම සංවේදී වී ඇත. නොඑසේ නම් තාගෝර්ගේ කතා කලාව වෙතින් පළවන්නේ ඔහුටම ආවේනික දකුණු ආසියානු යථාර්ථවාදයකි. මෙතෙක් මා සඳහන් කළ පරිදීම යථාර්ථවාදය යන්නට මුළු ලෝකයටම සරිලන, ඒකමිතික, කේවල අර්ථයක් නැති බව තාගෝර්ගේ කතා කලාවෙන් පෙනෙන අනෙක් කරුණයි. යථාර්ථවාදය යනු විවිධාකාර රූපයන්ගෙන් ප්‍රකාශයට පත් වන විශාල සහ විවිධ සංකල්පයන්ගේ එකතුවක් ලෙස තේරුම් ගැනීම වඩා ප්‍රයෝජනවත්ය යන තර්කයට තාගෝර්ගේ කතා කලාවෙන් ලැබෙන්නේ ඉමහත් පිටුවහලකි. අපි මෙම ප්‍රවාදය තාගෝර් කතා කිහිපයක් ඇසුරින් විමසා බලමු.

"ඇටසැකිල්ල" නම් කෙටිකතාව 1892 වර්ෂයේදී මුලින්ම පළ වූවකි² එහි කතා සාරාංශය මෙසේය:

1. දයාසේන ගුණසිංහ තාගෝර්ගේ වැදගත්කම වටහා ගනියි. එහෙත් ඔහු තාගෝර් කතා කලාව නිසි පරිදි ඇගයීමට අසමත් වෙයි. - කේතුවකි හෝටලයේ රාත්‍රියක් 1990, පි. 13)

2. Skeleton

තමන් කුඩා කල සිය නිවසේ එක්තරා කාමරයක ඇට සැකිල්ලක් එල්ලී තිබුණු බව කථකයාට මතකය. මේ කථකයා අධ්‍යාපනය ලැබූ කාලයයි. එකල ඔහු එම කාමරයේදී කැමිබෙල් වෛද්‍ය විද්‍යාලයේ ශිෂ්‍යයෙකුගෙන් කායවිච්ඡේද විද්‍යාවත්, පණ්ඩිතවරයෙකුගෙන් සම්භාව්‍ය කෘතියකුත් හදාලේය. මේ බොහෝ කලකට ඉස්සර දැන් ඒ ඇට සැකිල්ල එම කාමරයේ නැත. වර්තමානයේ දවසක කථකයාට, එම ඇට සැකිල්ල තිබූ කාමරයේ නිදා ගන්නට සිදු වෙයි. කෙසේ හෝ කථකයාට නින්ද නොයයි. ඔහුට අර ඇට සැකිල්ල සිහි වෙයි. ඔහු ඒ ගැන කල්පනා කරමින් ඇදේ ඒ මේ අත පෙරලි පෙරලි සිටියි. මොහොතකින් කිසිවෙක් කාමරයට ඇතුල් වෙයි. ඒ ඇට සැකිල්ලේ හිමිකාරයා බව ඒ තැනැත්තිය කියයි. දෙදෙනා අතර සංවාදයක් ගොඩ නැගේ. ඒ "කටහඬ"(තැනැත්තිය) සිය මරණ සිදු වූ සැටි කියයි. ඇය සිය පළමු සැමියා මිය ගිය පසු, ඇගේ සොහොයුරාගේ ගෙදර ගොස් වසයි. තාමත් තරුණ ඇය සිය සොහොයුරාගේ මිතුරෙකු වන වෛද්‍යවරයෙකුට පෙම් කරයි. ඇය හා සබඳකම තිබුණත් වෛද්‍යවරයා දැවැද්දක් සහිතව වෙනත් විවාහයක් කර ගනියි. එහෙයින් ඇය දිවි නසා ගනියි. මේ වසර තිස් පහකට පෙරදීය. ඇය මරණයේ වැතිර සිටියදී පිරිමි ළමයින් තුන් දෙනෙක් ඇගේ ඇට සැකිල්ල තුළට අත දමා කාය ව්‍යවිච්ඡේදය ඉගෙන ගනු ඇයට දූනෙයි. මේ "කට හඬ" ඇගේ මරණය සිදු වූ අයුරු කථකයාට කියා පාන්දර නික්ම යයි.

මෙම කෙටිකතාවෙහි කතා දෙකක් ඇත. එකක් කථකයාගේ කතාවයි. දෙවැන්න අර ස්ත්‍රී කටහඬ විස්තර කරන ඇගේ කතාවයි. මේ කතා දෙකම කතාමය වශයෙන් ගැඹුරු හෝ සවිස්තරාත්මක කතා නොවේ. එහෙත් තාගෝර් සිය කෙටිකතාව ගොඩ නගන ආකාරය, එහි ව්‍යුහය සහ ඉදිරිපත් කිරීම යනාදී අංග සම්මත යථාර්ථවාදය ඉක්මවා සිටියි.

(කට හඬ) පැමිණීම තාගෝර් විස්තර කරන්නේ කථකයා දකින සිහිනයක් ලෙස නොවේ. කථකයාට නින්ද නොයන බව තාගෝර් පැහැදිලිව කියයි. "කලක් එහි ජීවත් වී නොපුරුදු හෙයින්, මට නිදාගත නොහැකි විය!" අවදියෙන් සිටින ඔහුගේ ඇඳ මත, මදුරු දෑලට පිටින් කිසිවෙකු හිඳගත් බව කථකයාට දූනෙයි. මේ

සිද්ධිය කථකයාගේ මනෝ විකාරයක් බව කීමේ හෝ නොකීමේ වගකීම රචකයා බාර නොගනියි. ඒ වෙනුවට සිහිනයක්-යථාර්ථයක් අතර දෙවැනි යථාර්ථයක් තාගෝර් නිර්මාණය කරයි. තාගෝර්ගේ ගද්‍ය රචනාව ඔස්සේ සිහිනය, මනෝ විකාරය හා තථ්‍ය යථාර්ථය අතර දෙවැනි යථාර්ථයකට ඇතුළු වන්නට පාඨකයාට ඇරයුම් කෙරේ. මේ දෙවැනි යථාර්ථය වූ කලී ප්‍රබන්ධමය යථාර්ථයකි. ඒ ප්‍රබන්ධමය යථාර්ථය තථ්‍ය යථාර්ථයටත්, සාම්ප්‍රදායික යථාර්ථවාදී ප්‍රබන්ධයෙන් ගම්‍ය කෙරෙන යථාර්ථයටත් වඩා වෙනස්ය. රචකයා යට කී සිද්ධිය විස්තර කරන්නේ මෙසේය.

"එම කාමරයෙහි සිට පුරුද්දක් නොතිබුණත් මට නිදාගත නොහැකි විය. මම ඇඳෙහි පෙරලි පෙරලි සිටි නිසා පල්ලියේ ලොකු ඔරලෝසුවේ සීනුව වදින වදින සැරේට මට ඇසිණ. කාමරයෙහි මුල්ලක වූ තෙල් පහන වෙව්ලා, විනාඩි පහකට පමණ පසු සම්පූර්ණ-යෙන්ම නිවී ගියේය. මෑතකදී අපේ ගෙදර මරණ දෙකක් සිදු වී තිබුණ බැවින් පහන නිවීමට යාම ම'සිත ලෙහෙසියෙන්ම, අකලාස සිතුවිලි ජනිත කළේය. අලුයම එකට පහන් දැල්ලට සදාතනික අන්ධකාරය තුළට මැකී යන්නට පුළුවන. මිනිසෙකුගේ ජීවිතයෙහි පුංචි ගිනි දැල්ලද යම් දවාලක හෝ රැයක නිවී ගොස් අමතක වී යන්නට පුළුවන. මා ඒ ඇට සැකිල්ල අයිතිකරුගේ ජීවිතය පිළිබඳ පරිකල්පනයේ යෙදී සිටින විට කිසිවෙකු සජීවීව බිත්තිය අද්දරින් යමින්, හඬ නගා හුස්ම ගනිමින්, මගේ මදුරු දෑල වටා යනු මට වහා දැනුණේය.... මේ මගේ නිදි නැති අධික ලෙස උෂ්ණ පත් මොළය විසින් ගොතන ලද සිද්ධියක් බව මම හොඳ හැටි දැන සිටියෙමි."

මට අඩි ශබ්ද ලෙස ඇසුණේ මගේ හිසට ගසා එන රුධිරයයි³

මෙහිදී රචකයා මේ සිදුවීම කථකයාගේ සිහිනයක් නොවන බව හෙළි කරනු පමණක් නොව, එය කථකයාගේ පරිකල්පනයේම

3. තාගෝර්, 1994, පි. 84

කොටසක් විය හැකි බවද අඟවයි. තමාට එවැනි විකාර පරිකල්පනයන් ඇති විය හැකි බව කථකයාම දනියි. කතාවේ මුලින් සඳහන් වූ පරිදිම කථකයා වූ කලී නූතන විද්‍යාත්මක අධ්‍යාපනයක් ලද්දෙකි.

කථකයා මේ "කට හඬ" සමග කතා කිරීමට තීරණය කරන්නේ, "තමාගේ පරිකල්පනය තුළින් උපන් සතෙකුට" තමා බිය නොවිය යුතු බැවිනි.

මී ළඟට ඒ කටහඬ සිය කතාව විස්තර කරයි. එහෙත් ඇයගේ කතාව කථකයාගේම පරිකල්පනයක්ද නොවේද යන ප්‍රශ්නය පාඨකයාට වහා අමතකව යයි. තත්‍ය යථාර්ථය සහ අස්වාභාවිකත්වය අතර බිත්තිය වහා බිඳ වැටෙයි. අලුයම හිරු එළිය කාමරයට එන විටම ඒ තැනැත්තිය (කට හඬ) පිටව යයි.

තාගේර්ගේ ප්‍රබන්ධ කලාවේ සුවිශේෂ ලක්ෂණයක් නම් වර්තවල සිතුවිලි විස්තර කිරීමට නොයන අල්පෝක්තිය ආත්ම කොටගත් ගද්‍ය රචනා ශෛලියයි. මේ නිසා කතාව අවසන් වන විට ස්වභාවිකත්වය හා අස්වාභාවිකත්වය මුට්ටු නොපෙනෙන සේ එකට පුරුද්දනු ලැබේ. එමගින් ප්‍රබන්ධ කතාවේදී පමණක් අත්දැකිය හැකි යථාර්ථයක් ඔහුගේ ප්‍රබන්ධ කතාව තුළ ගොඩ නැගේ.

කතාවෙහි අර්ථ වෙන එළඹෙන්නට ඇවැසි පාඨකයාට තම තම නැණ පමනින් අර්ථ නිෂ්පාදනාත්මක ගනුදෙනුවක කතාව සමග එළඹෙන්නට පුළුවන. උදාහරණයක් ලෙස පහත නිව් යාමත් සමග මතුව එන්නේත්, පසු දින හිරු එළිය සමග මැකී යන්නේත් කථකයාගේම අවිඥානය විය හැකිය. නැති නම් මිනිසාගේ එදිනෙදා ලෞකික පැවැත්මේදී දිනපතා භාවිත කෙරෙන යථාර්ථය පිළිබඳ තාර්කික, දින වරියාගත තර්කනය අඳුරත් සමග නිදයි. එවිට තර්කයේ බලාධිපත්‍යයට එතරම් හසු නොවන, අද්භූතයට, ඇදහිය නොහැක්කට ඉඩ ඇති දෙවැනි තර්කනයක් මතුව එයි. මෙම අවිඥානයේ තර්කනය, විඥානයේ තර්කනයට වඩා නම්‍යශීලීය;

මෙම කතාව අර්ථ කථනය කිරීමට වඩා එහි ප්‍රබන්ධ ව්‍යුහය ගොඩ නගා ඇති ප්‍රබන්ධ ශාස්ත්‍රමය නීති රීති පද්ධතිය හඳුනා ගැනීම අපගේ අරමුණ හෙයින් අපි මෙතැනින් මොහොතකට නවතිමු.

"පුංචි මහත්තයාගේ ආපසු පැමිණීම" අවධානයට ලක් විය යුතු තවත් තාගේර් කතාවකි.⁴ රායිවරන් වූ කලී ධනවත් පවුලක සේවකයෙකි. ඔහු කුඩා කල සිටම ඒ පවුලට වැඩ කර තිබේ. එම

4. "Little Master's Return." මෙම කතාව මුලින් පළ වූයේ 1891 වර්ෂයේදීය.

පවුලේ පුතා වන අනුකූල් විවාහ වී පුතෙකු ලද විට රායිවරන්ගේ කාර්ය භාරය වන්නේ ඒ දරුවා බලා කියා ගැනීමයි. දරුවා ගේ-කාටි එකක තබාගෙන එහෙ මෙහෙ ගෙන යාම රායිවරන්ගේ වර්තයයි. හුරුකල් දරුවා මෙවැනි එළිමහනට ගිය දවසක, පද්මා ගගේ වැටී අතුරුදහන් වෙයි. මුලු ගමම එක් වී දරුවා සෙවුවද සොයා ගත නොහැකි වෙයි. අනුකූල්ගේ බිරිඳ සිතන්නේ රායිවරන්, දරුවා පැළඳ සිටි ආභරණ ගැනීම සඳහා ඔහු පැහැර ගෙන ගිය බවයි. මේ අර්බුදයෙන් පසු රායිවරන් ආපසු සිය ගමටම යයි. ඔහුගේ මහලු වෙමින් සිටින බිරිඳ - ඉන් පෙර දරුවෙකු බිහි නොකළ බිරිඳ-මෙවර අනුකූල්ගේ දරුවා අතුරුදහන් වී නොබෝ කලකින්, පුතෙකු බිහි කරයි. ඒ දරු උපතත් සමගම රායිවරන්ගේ බිරිඳ මිය යයි. රායිවරන් සිතන්නේ මේ ඉපිද ඇත්තේ තමා ඉතා ආදරයෙන් රැක බලා ගත් "පුංචි මහත්තයා" කියාය. දරුවකු බිහිකළ නොහැකි වයසේ සිටි සිය බිරිඳට දාව ඉපදීම නිසාත්, "පුංචි මහත්තයා" කළ කී සියලු හුරුකල් වැඩම කිරීමත් නිසා තමාගේ ආදරය ලබා ගැනීම උදෙසා පුංචි මහත්තයා යළි ඉපදී ඇති බව රායිවරන්ට සහතිකය. ඔහු පෝසත් දරුවෙකු හඳුනා වඩන සේ සිය පුතා හදා වඩා, සිය ඉඩකඩම් විකුණා ඉන් ලද මුදලෙන් පුතා කල්කටාවට යවා උගන්වා තරුණ වයසට එළඹුණු පසු අනුකූල්ගේ පවුල වෙත ගෙන ගොස් බාර දෙයි. පුංචි මහත්තයා ගගේ ගිලී ගියා නොව තමා විසින් පැහැරගෙන යන ලද බව රායිවරන් කියයි. රායිවරන්ගේ පුතාටද සිය පියා මතක ඇත්තේ සේවකයකු වැන්නෙකු ලෙස මිස පියෙකු ලෙස නොවේ. තමා කුඩා කල සිට හැදෑරූ වැඩුණේ රායිවරන් සමග බව තරුණයා කියයි. ඒ සියල්ලටමත් වඩා අනුකූල්ගේ බිරිඳ සිය අතුරුදහන් වූ දරුවා ගැන තාමත් වැළපෙන්නී, මෙම තරුණයා දුටු විගසම සිය පුතා ලෙස පිළිගෙන වැළඳ ගනියි. මේ සිද්ධියෙන් රායිවරන් අතුරුදහන් වී යයි.

මෙම කෙටිකතාවේ 'කාලය' ඉතා දිගු වුවද කතාව ඉතා කෙටිය. කතාව ඉදිරිපත් කරන්නේද ඉතා සරළ, තාත්ත්වික තාගෝර්ගේ සුපුරුදු රචනා ශෛලියෙනි. එහෙත් කතාවේ ව්‍යුහය ගොඩ නැගී ඇති මූලික තර්කනය, තාත්ත්වික හේතුඵල යථාර්ථවාදයේ මූලික තර්කනය ඉක්මවා සිටියි.

කතාවෙහි ප්‍රධානතම ඇදහිය නොහැකි සිද්ධිය වූ කලි "පුංචි මහත්තයාගේ" යළි ඉපදීමයි. වයසට යන රාශිවරන්ගේ බිරිඳ දරුවෙකු බිහි කිරීමයි. ඉක්බිතිව පුංචි මහත්තයා කළ කී දේම ඒ දරුවාද කිරීම, සිදුවීම් ඇදහිය නොහැකි ස්වභාවය තීව්‍ර කරයි. මේ යළි ඉපදීම තාගෝර්ගේ කෙටිකතාවේ ව්‍යුහීය සංරචනය 'තාර්කික' කිරීම උදෙසා අත්‍යවශ්‍ය වේ.

මෙම ඇදහිය නොහැකි තත්ත්වය ආශ්වර්‍යාත්මක යථාර්ථවාදී ප්‍රබන්ධ කතාවක තරම් අස්වාභාවික නොවුණද තාත්ත්වික යථාර්ථවාදී සම්ප්‍රදායට වඩා මඳක් එපිටින් සිටියි. තාගෝර් කර්මවාදය පුනරුත්පත්තිය වැනි දකුණු ආසියානු සංකල්පයන් මගින් බටහිර තාත්ත්වික යථාර්ථවාදයේ සීමා මායිම් ඇතට තෙරපන බව පෙනේ.

"එකම එක රැයක්"⁵ කෙටිකතාවේදී තාගෝර් සාහිත්‍යික යථාර්ථවාදය ඉක්මවන සැටි මුල් කතා දෙකටම වඩා වෙනස්ය. උත්තම පුරුෂ දෘෂ්ටිකෝණයෙන් ලියවෙන මෙහි කථකයා සහ සුරබලා නැමති දූරිය කුඩා කල සිට එකට හැඳී වැඩෙති. ඔවුහු අසල් වැසියෝය. දෙදෙනා "මනමාලයා - මනමාලි සෙල්ලම" පවා කරති. ඔවුන් වැඩිවිය පත් වූ පසු විවාහ කර දිය යුතු බව ඔවුන්ගේ දෙමාපියෝ කතා කරති. කථකයා, වැඩිවිය පත් වන විට ලිපිකරුවෙකු වීම සඳහා නගරයට යයි. යටත් විජිත ක්‍රමය යටතේ ආදායම් බදු රැස් කරන්නන්, ලිපිකරුවන් වැනි තනතුරු ඉහළ රැකියා බවට ඉහළට එස වී තිබේ. උන්නතිකාමී අදහස් සහිත කථකයා "උසස්" රැකියාවක් සඳහා ඉගෙනීම උදෙසා මුළු තරුණ ජීවිතයම පාහේ වැය කරයි. මේ අතර සුරබලා ධනවත් නීතිඥයෙකු හා විවාහ වී පිට පලාතකට යයි. කාලය ගත වෙයි. "ප්‍රධාන ලිපිකරු" තනතුරක් හඹා ගිය කථකයා ඉතා තරගකාරී විභාග සමත් වීමට අසමත් වන බැවින් ඔහුට හැකි වන්නේ පාසලක සහාය ගුරු තනතුරක් ලබා ගැනීමට පමණි. කථකයා සහාය ගුරු තනතුර ලබා යන්නේ සුරබලා සහ ඇගේ සැමියා ජීවත්වන ගමටමය. ඒ නීතිඥ සැමියා සමග මිත්‍රත්වයක් ගොඩ නගා ගන්නා කථකයා එහි යන්නට එන්නට පටන් ගනියි. කථකයා සහ සුරබලා අතර කුඩා කල වූ මිත්‍රත්වය සැමියා නොදනියි. තරුණ බිරිඳක ලෙස වඩාත් රුමත් සුරබලා කෙරෙහි ආසාව සහ ඇය අහිමි කර ගැනීම පිළිබඳ පසු තැවිල්ල ඔහු තුළ වැඩෙයි. පාසල් ගුරු නිවාසයේ හුදකලාව

වසන කථකයා තනිකමේ ශෝකයෙන් වෙලෙයි. මේ අතර දවසක නීතිඥ-සැමියා පිට පලාතක නඩුවකට යයි. එදින රැයේ නිවසේ සිටින්නේ සුරබලා පමණි. කථකයා එහි යම් දෝ නොයම් දෝ යන දෙගිඩියාවෙන් පසු වෙයි. එදින රැයේ මහා වැස්සක් වැටී ගංවතුරක් ගලයි. කථකයා යට වූ ගම්මානය මැදින්, මහ රැයේ සුරබලාගේ නිවස දෙසට යයි. ඔහු වෑ කන්දක් වැනි කඳු ගැටයකට අඳුරේ ගොඩවෙද්දී ඒ කඳු ගැටයට එහා පැත්තෙන්ද කිසිවෙකු ගොඩ වෙන බව කථකයාට දූනෙයි. ඒ සුරබලා බව ඔහු සැක හැර දූන ගනී. ඇයද කථකයා වසන පාසල දෙසට එන්නට පිටත් වී ඇති බව පෙනී යයි. ඔවුහු දෙදෙනා ඒ රැය ඒ කඳු ගැටය මත එකිනෙකාට ආසන්නයෙන් වැහිර වචනයකුදු කතා නොකර ගත කරති. පසු දින පහත් වන විට ගංවතුර බැස යයි. සුරබලා වචනයකුදු කතා නොකර ඇගේ නිවසට යයි. කථකයාද ආපසු යයි.

මෙම කතාව මුල සිට අග දක්වාම ලියැවී ඇත්තේ යථාර්ථවාදී ශෛලියෙනි. යථාර්ථවාදී සම්ප්‍රදාය ඉක්මවන කිසිදු සිද්ධියක්ද එහි නැත. එහෙත් තරුණ යුවළ හුදෙකලා රැය වචනයක් හෝ කතා නොකර ගත කිරීමේ සිද්ධිය තුළ ගුප්තාර්ථයක් ඇත. තාගේර් එම අවස්ථාව විස්තර කරන ආකාරය කතාව යථාර්ථවාදයෙන් මඳක් එපිටට කතාව තල්ලු කරයි. මෙහිදී යථාර්ථවාදය සමතික්‍රමණය කරන අංගෝපාංග අඩංගු වන්නේ කතාවේ, ව්‍යුහය තුළ නොව එහි ශෛලිය තුළය. තාගේර් එය විස්තර කරන සැටි මෙසේය:

"සුරබලා මා හා එක්වීම පිණිස දැන් ලෝකය අත හැර දමා ඇත. මගේ ළමා කාලයේ වූ සුරබලා යම් පෙරබවයක සිට මගේ ජීවිතය වෙත පාවී ඇවිත් තිබුණේය. ඇය යම් පුරාණ ගුප්තාර්ථවත් අන්ධකාරයක සිට මා හා එක්වීම පිණිස ජනයා පිරි මෙලොව සැඳෑ එළිය හා හිරු එළිය වෙත ඇවිත් සිටියාය. දැන් අවුරුදු ගණනාවකට පසු, ඇය ආලෝකය සහ සෙසු ජනයා අත්හැර මා හා තනිවීම පිණිස මේ පාලු, බිය ගෙන දෙන ලෝකාන්ත අන්ධකාරය වෙත පැමිණ තිබේ. ළපටි මල් පොහොට්ටුවක් ලෙස, ඇය වරක් ජීවිතයේ ප්‍රවාහය දිගේ මා වෙත ආවාය; මෙවර සුපිපුණු මලක් සේ ඇය මරණයේ ප්‍රවාහය දිගේ මා

වෙන පැමිණ තිබේ. තව එක දිය රැලක් ආවේ නම් අප අපගේ වෙන් වෙන් පැවැත්මේ සිහින් නටුවෙන් ගිලිහී එක පැවැත්මක් බවට පත් වන්නට ඉඩ තිබිණි. නමුත් ඒ අවසන් දිය රැල්ල නො ආ එක හොඳය. ඇය සිය සැමියා, දරුවන් සමග සතුටින් ජීවත් විය යුතුය. ඒ ලෝකාත්මයේ ඉවුරේ සිට එක් තනි රැයකදී මා දරා ඉවසූ දේත්, මා විඳි සදාතනික ප්‍රීතියත් මට ඇතිය.”⁶

සංස්කෘත තත්සම බහුල වංග බසින් මේ විස්තරය මීට වඩා ධ්වනිකාර්ථ නගන්නට ඉඩ ඇත. එහෙත් විලියම් රැඩ්ෂ්ගේ ඉංග්‍රීසි පරිවර්තනයෙන් පවා සමීප කියවන්නෙකුට වටහා ගත හැකි යම් පුරාණෝක්තිමය ස්වභාවයක් මේ විස්තරයෙහි දැකිය හැකිය. කතාව මුලදී ලොකික, මෙලොවට අයත් යුවළක් සේ නිරූපණය වන මේ යුවළ මෙම තීරණාත්මක ගංවතුර රාත්‍රියේදී එදිනෙදා ජීවිතයේ පරිමාවෙන් එපිටට ප්‍රසාරණය කරනු ලැබේ. නොඑසේ නම් සුවිශාල සංසාර සාගරයත්, අනන්ත සොබා දහමත් යන දෘවැන්න කලාලය මත ඉතා කුඩා ක්ෂුද්‍ර යුවළක් බවට ඔවුන් සංකෝචනය කෙරේ. කාලය වශයෙන්, ඒ එක් තනි රැය සදාතනිකත්වය මත තබා පෙන්වනු ලැබේ. අවකාශය වශයෙන් ඔවුන් දෙදෙනා හමු වූ ඒ කුඩා කඳුගැටය අපරිමිත සොබා දහම මත තබා පෙන්වනු ලැබේ. එමතු නොව ඒ ගලන මහා ගංවතුර හුදු ගංවතුරක් ලෙස නොව ලෝකෝත්පාදක හෝ ලෝක නාශක ගංවතුරක් බවට විශාලනය කරනු ලැබේ. එම රූපයෙහිදී තමා “සදාතනිකත්වය” වෙත ළං වූ බව කථකයා කියයි.⁷ යථාර්ථවාදී කෙටිකතාවේදී කාලය යනු අප දන්නා හඳුනන ඔරලෝසු-කැලැන්ඩර් කාලයයි. එහෙත් මෙහිදී එම ලොකික කාලය සදාතනිකත්වය බවට පත් වේ. එහෙයින් යථාර්ථවාදයෙන් ඇරඹෙන කතාව අවසන් වන්නේ පුරාණෝක්තිමය යථාර්ථවාදයකිනි.

තාගෝර්ගේ කෙටිකතාවල අන්තර්ගතය වශයෙන් පවත්නා නොගැඹුරු සහ අල්ප බව ඔහු මග හැර ගන්නේ ඒ අල්ප බව හා ඒ හා බැඳුණ ප්‍රදායිකත්වය ස්වභාවධර්මය හා සදාතනිකත්වය සමග බද්ධ කරමිනි. “තැපැල් ස්ථානාධිපති”⁸ කතාව ඊට මනා නිදසුනකි.

6. තාගෝර්, 1994, පි. 96

7. එම, පි. 96

යටත් විජිත සමයෙහි එක්තරා දුප්පත් ගමක ඉන්ඩිගෝ පැක්ටරියක බ්‍රිතාන්‍ය ජාතික කළමනාකරු ඒ ගමට තැපැල් කන්තෝරුවක් ලබා ගනියි. එම තැපැල් කන්තෝරුවට පත්වන තැපැල් ස්ථානාධිපති කල්කටාවේ උගත් තරුණයෙකි. අවිවාහක ඔහු සිය කෑම පිසීම, නෑමට වතුර පිළියෙළ කිරීම ආදී ගෙදර දොර වැඩ කටයුතු සඳහා ඒ ගමෙහි වසන අනාථ දූරියකගේ උදව් ලබා ගනියි. කාත් කවුරුත් නැති ඇය ඉතා ඕනෑකමින් ඔහුගේ කටයුතු කරයි. ඒ සඳහා ගෙවීමක් නොකෙරෙන අතර ඉතිරි වන කෑම ආදිය පමණක් ඇයට දෙනු ලැබේ. මේ අතර තැපැල් ස්ථානාධිපති රෝගී වෙයි. දූරිය පරිණත ගැහැනියක සේ, මවක සේ ඔහු රැක බලා ගනියි. රෝගය සුව වූ පසු ඔහු ඒ දුෂ්කර පළාත අත හැර ආපසු කල්කටාවට යාමට තීරණය කරයි.

ඒ අනාථ දූරිය එහි දමා යාම පිළිබඳ තැපැල් ස්ථානාධිපතිගේ හෘදය සාක්ෂිය වේදනා දෙයි. ඔහු ඇයට කියවීමට පවා උගන්වා තිබේ. ඇය රැගෙන යාමටද හැකියාවක් නැත. තැපැල් ස්ථානාධිපති ඔහුගේ ගමනට අවශ්‍ය මුදල් පමණක් ගෙන ඉතිරි මුදල් සියල්ල ඇයට දෙයි. මුදල් ප්‍රතික්ෂේප කරන ඇය හඬමින් පැන දුවයි.

මේ වූ කලී තාගෝර්ගේ පැහැදිලිවම යථාර්ථවාදී කෙටිකතාවකි. එහෙත් එහිදී පවා දෛනිකත්වය සහ ලෞකිකත්වය එක්තරා විශ්වීයත්වයක් හා සදාතනිකත්වයක් පිළිබඳ හැඟීමක් සමග මුසු කෙරේ. තැපැල් ස්ථානාධිපති රුවල් ඔරුවක නැගී නික්ම යන අවස්ථාව තාගෝර් විස්තර කරන්නේ මෙසේය:

"ඔහු ඔරුවට නැගුණු විට එහි රුවල් ඔසවා තිබුණි; ගංවතුරෙන් ඉදිමී තිබුණ ගඟෙහි වතුර පෘතුවියෙහි කඳුළු මෙන් රැළි නගන විට තැපැල් ස්ථානාධිපතිට දරුණු වේදනාවක් දැනුණේය. සරල ගැමි දූරියකගේ ශෝකී බර්ත මුහුණෙහි රුව දැවැන්ත, නොකියවුණු විශ්වීය ශෝකයක් ගැන කියන්නාක් සේ විය. ආපසු යාමට තියුණු ආශාවක් ඔහුට ඇති විය. ලෝකය විසින් අත්හැර දමන ලද අර අනාථ දූරිය ගෙන ආ යුතු නොවේද ඔහු? නමුත් ඒ වන විට සුළඟ රුවල් පුරවා විසුරුවමින් තිබිණ. මහත් දිය පිරුණු ගඟ හයානක සේ ගලන්නට විය; ගම්මානය පසුකර අවසන්ය; ගඟ අද්දර සොහොන් බිම දර්ශනය විය. ගඟ තරඟ විසින් නොඇලුණු සිත් ඇති කරන ලද

8. The Post Master - මෙම කතාව මුලින්ම පළ වූයේ 1891 දීය.

ඔහු ජීවිතයේදී වෙන්වීම් මරණ ආදිය බොහෝ ගණනක් ඇති බව දාර්ශනිකව සිහි කළේය. මේලොව කවුරු කාට නම් අයිති වේ ද?"⁹

මෙම දර්ශනය තුළදී තාගෝර් විස්තර කරන්නේ දූරිය ගම තුළ දමා යාම පිළිබඳ සිය හෘද සාක්ෂියේ චෝදනාව මග හැර ගැනීමට තැපැල් ස්ථානාධිපති තැන් කරන සැටිය. තැපැල් ස්ථානාධිපති වූ කලී ගමෙහි වාසය දුෂ්කර යැයි සලකන නූතන අධ්‍යාපනයක් ලද්දෙකි. එහෙත් දූරිය අතහැරයාම පිළිබඳ තාගෝර් තැපැල් ස්ථානාධිපතිට පමණක් චෝදනා නොකරයි. විවේචනාත්මක යථාර්ථවාදියෙක් හෝ සමාජවාදී යථාර්ථවාදියෙක් නම් මේ අවස්ථාවේදී ගම සහ නගරය, සාම්ප්‍රදාය සහ නූතනත්වය සහ පන්ති ක්‍රමය ආදී ලෞකික සංසිද්ධීන්ගේ ක්‍රියාකාරීත්වය හෙළි දරව් කර නවතියි. තාගෝර් පියවරක් ඉන් එහාට යයි. ඔහු ජීවිතය සහ මරණය; එක්වීම සහ වෙන්වීම ආදිය පිළිබඳ දාර්ශනික වින්තාවක්ද මතු වන ලෙස සිය සංකල්ප රූප පද්ධතිය පෙළ ගස්වයි. ගමෙහි සුළඟට හා දිය පාරෙහි වේගයට හසු වූ තැපැල් ස්ථානාධිපති සංසාරයෙහි හා ස්වභාවයෙහි ප්‍රවාහයට හසු වූ තනි හුදෙකලා මිනිසෙකු සේ අපට මොහොතකට පෙනෙයි. පෘතුවියෙහි වසන දහසක් මිනිසුන්ගේ ශෝකය, දුක්ඛය හා දෝමනස්සය අතර අනාථ දූරියගේ කඳුළු පිරි මුහුණ එක් ප්‍රංචි ජීවිත තිතක් බවට පත් වේ.

තාගෝර් මෙම කතාවෙන් කරන්නේ ජීවිතය පිළිබඳ දෙවවාදී, විඥානවාදී විග්‍රහයක් යැයි යථාර්ථවාදී සම්ප්‍රදායේ සාහිත්‍ය මගින් සාහිත්‍ය කියවීම පුහුණු වූ විචාරකයෙකුට පෙනෙන්නට පුළුවන. ජීවිතය හෝ සමාජය පිළිබඳ එක් තනි විග්‍රහයක් සැපයීමේ යථාර්ථවාදී අවශ්‍යතාවෙන් තාගෝර් මුළුමනින්ම මිදී ගතියි. ඒ වෙනුවට ඔහු විටෙක ලෞකිකත්, විටෙක පාර-ලෞකිකත් වන බහු විධ අරුත් නිපදවන සාහිත්‍ය පඨිතයක් නිපදවයි.

"ක්ෂුද්‍රා හරිත පාෂාණ"¹⁰ තාගෝර්ගේ අසහාය ගද්‍ය රචනා කෞශල්‍යයටත්, යථාර්ථවාදය හැමිමීමට ලක් කරන කතා නිපදවීමට

9. තාගෝර්, 1994, පි. 46-7

10. මෙහි ඉංග්‍රීසි පරිවර්තනය The Hungry Stones යනුවෙන් පරිවර්තනය කර ඇත. මා එය "ක්ෂුද්‍රා හරිත පාෂාණ" යනුවෙන් සිංහලයට තහන්නේ එහි වංග ශීර්ෂය වන "ක්ෂුද්‍රික පාෂාණ" යන්න දෙස බලාගෙනය. මෙය මුලින්ම පළ වී ඇත්තේ 1895 දීය.

ඔහුට වූ හැකියාවටත් දෙස් දෙයි. මුල මැද අග සහිත නාටකීය සිද්ධිවලින් යුත් කතාවක් මෙහි නැත. එහි මූලික සිද්ධිය වූකලී එක්තරා පැරණි මාලිගාවක් ඇතුළතදී පුද්ගලයෙකු අත් දුටු අධි-ස්වභාවික සිද්ධි දාමයකි. එහි සාරාංශය මෙයයි. එක්තරා බෙංගාලි ඔබාම පාන්තික උගතෙක් සිය තරුණ විශේෂී ආදායම් බදු රැස් කරන්නෙකු ලෙස පිටිසර ගමකට යයි. එම ගමෙහි අවුරුදු දෙසිය පනහකට පෙර මුස්ලිම් රජ කෙනෙකු විසින් කරවන ලද මාලිගයක් වෙයි. කඳු වැටි අතරින් සර්පයෙකු සේ ගලා යන ගංගාවකින් යුත් "ප්‍රේමාන්විත" ප්‍රදේශයක් වූ එහි මේ මාලිගය ගොඩනගනු ලැබ ඇත්තේ රජවරුන්ගේ කායික ප්‍රමෝදය උදෙසාය. අවුරුදු දෙසිය පනහකට පෙර ඒ මාලිගයේ වූ නාන පොකුණ අසබඩ කිරිගරුඬ මත පර්සියාවෙන් ගෙන්වන ලද තරුණ සුරූපිණියෝ නිරුවතින් හිඳ සිටියහ. නාන පොකුණ රෝසමල් සුවඳ ගන්වා තිබිණි. සිතාර් උකුල් තබාගත් සුරූපිණියෝ ගසාල් ගී ගැයූහ. දූන් මේ කිසිවක් නැති මාලිගය ගරා නොවැටී තවමත් එලෙසම තිබේ. තරුණ ආදායම් බදු නිලධාරියා මෙහි නවාතැන් ගනියි. දවසක සැදෑ කල මාලිගයේ සිට ගංගාව වෙත යන පඩි පෙළෙහි ඔහු හිඳ සිටින අතර "පිරිසක් පඩි පෙළ දිග ගඟට යන" පා හඬ ඔහුට ඇසෙයි. ගඟට නාන්නට යන අය විහිළු තහළු කරමින් දිව යනු ඔහුට ඇසෙයි. කිසිවෙක් පෙනෙන්නට නැත. ඔවුන්ට ඔහුද ඔහුට ඔවුන්ද නොපෙනේ. තව දවසක අදිසි කිසිවෙක් ඔහුව මාලිගයේ කාමර වෙත "තල්ලු කරන්නාක්" මෙන් මෙහෙය වයි. මේ මග පෙන්වන්නිය ඔහුට නොපෙනුණද ඇය අරාබි ජාතික කාන්තාවක බව ඔහුට සහතිකය. එය අරාබි නිසොල්ලාසයේ "හෙවත්" එක්දහස් එක් රැස් රාත්‍රියක් ලෙස ඔහුට දූනේ. තවත් විවිත්‍ර දේ ඔහු ඒ මාලිගාවේදී දකියි. තවත් රැස්ක ඔහු නිදා සිටින විට ඔහුගේ ඇඳ යට ගල් ගෙබිම තුළින් "මාව නිදහස් කරන්නැ"යි කිසිවෙක් කෑ ගසයි. වඩාත් මව්තකර සිදුවීම නම් ඒ මාලිගාව අසල වසන පිස්සෙක් කථකයා දකින රූප ගැන දූන සිටීමයි. ඔහු "ඔය ජේන සේරම බොරු" යයි මහා හඬින් කෑ ගසයි. කථකයා පමණක් නොව තවත් මිනිසෙකු ඒ රූපාවලිය දක ඇති බව පාඨකයාට ඇඟී යයි. එනම් මාලිගාව ඇතුළතදී කථකයාට ඇසෙන පෙනෙන දේ කථකයාගේ මනෝ විකාර නොවන බව පාඨකයාට දූනේ. ඒ ශබ්ද සහ රූපවලටද එක්තරා පැවැත්මක් ඇත.

ඒ බව තුන්වැන්නෙක්ද දැනියි. ඒ තුන් වැන්නා නම් කථකයාගේ කාර්යාලයේ මහලු ලිපිකරුය. තමා දකින-අසන රූපාවලියේ තේරුම කුමක් දැයි කථකයා එම ලිපිකරුගෙන් අසන ලදුව ඔහු කියන්නේ, එක්තරා කාලයකදී අතෘප්ත ආයාචනාගෙන් අලලන ලද නිසා ඒ රාගාශාවන්ගෙන්, නිස්සාර ආශාවන්ගෙන් ශාප කරනු ලැබ ඇති ඒ මාලිගයේ ගල් පිපාසිතව ඒ අසලට එන සෑම කෙනෙකුගේම ආත්මය කා දමන බවයි. අර මාලිගාව අසල වසන පිස්සා එසේ මාලිගාවේ ගල් අවතාර විසින් බාදනය කරන ලද ආත්මය ඇත්තෙකි. දුන් තමාට ඒ ශාපයෙන් ගැලවීමට මගක් ඇත් දැයි කථකයා මහලු ලිපිකරුගෙන් අසයි. එකම එක් මගක් ඇති බව මහල්ලා කියයි. එය හෙළිවීමට පෙර කතාව අවසන් වේ.¹¹

මෙම මූලික කතාව අසුරා ඇත්තේ වෙනත් බාහිර රාමුවකය. මෙම කතාව එහි කථකයා විසින් එක්තරා ආගමික නිවාඩු දවසක ගමනක් ගොස් දුම්රියෙන් එන අතර තරුණයන් දෙදෙනෙකුට කියනු ලැබේ. ඒ බාහිර රාමුව ඉතා සංක්ෂිප්තය. එහි කථකයාද කතාව කියන්නේ උත්තම පුරුෂයෙකි. එම කථකයා කතාව ආරම්භ කරන්නේ මා සහ පරම විඥානාර්ථවාදී නැදෑයෙකු සමග ගමනක් එන අතර අපට ඒ මිනිසා මුණ ගැසිණි. ඉතා උගත්, චතුර 'ඒ මිනිසා' යට සාරාංශ කර දක්වන ලද අභ්‍යන්තර කතාව කියයි.

මෙම කතාවේ ඇතැම් අංග යථාර්ථවාදී සම්ප්‍රදාය ඉක්මවන බව ඉතා පැහැදිලිය. එහිලා තාගෝර් උපයෝගී කර ගන්නේ දකුණු ආසියානු ජනශ්‍රැතියෙහි හා ආගමික සම්ප්‍රදායන්ගේ නිතර හමුවන ප්‍රේතයන් පිළිබඳ විශ්වාස සහ ඒ ආශ්‍රිත සංකල්ප රූපයන්ය.¹² එපමණක් නොව, ප්‍රේතාත්ම පිළිබඳ මූලික සංකල්පය සාහිත්‍යික සංකල්පරූපයක් බවට පත් කිරීමටත්, එම සංකල්පරූපය මෙම කෙටිකතාවෙහි ව්‍යූහය ගොඩනගන පදනම ලෙස යොදා ගැනීමටත් තාගෝර් ඉතිහාසය සහ සම්භාව්‍ය සාහිත්‍ය වෙතින් ගත් සංකල්ප රූප භාවිතයට ගනියි. දෙවැනිව කතාවෙහි අධි-ස්වභාවික සිද්ධි දාමය සිදුවන අවකාශය හෙවත් මාලිගය පිහිටා ඇත්තේ ගුප්ත පරිසරයකය. ඒ පරිසරය වූ

11. තාගෝර්. 1994. පිටු. 233-43

12. මෙම කතාව අපේ කිලකසේනගේ 'වන්දනාව' සහ සයිමන් නවගත්තේගමගේ 'ප්‍රේතවස්තුව' වැනි කතාවක් සමඟ සසඳා බැලිය හැකිය.

කළි තර්කයේ සහ නූතනත්වයේ නගරය නොවේ. තර්කය සහ අතර්කය එකට පවතින ආදිකල්පික ස්වභාවය දරණ පරිසරයකි. ඒ තුන්වැනිව කාමර බොහෝ ගණනකින් හා අඳුරු පදික වේදිකාවන්ගෙන් යුත් ඒ මාලිගා සංකීර්ණය වූ කළි ඉතිහාසයේ සහ සංස්කෘතියේ පාරම්පරික සංකල්පරූප, මතකයන් සහ අවශේෂයන් ගබඩා කරන ලද සාමූහික අවිඥානයේ සංකේතයක් වැනිය.

තාගෝර් ඉතිහාසය සහ සම්භාව්‍ය සාහිත්‍යය සිය කතාවේ අධි-තාත්විකත්වය ගොඩ නැගීම උදෙසා සිය සාහිත්‍ය පටිතය මත එකට මුසු කරයි. දෙවැනි ෂා මහ්මුඩ් රජු මේ මාලිගය ගොඩ නගන ලද බව තාගෝර් ඉන්දීය ඉතිහාසයෙන් ගනියි. එය ඉතිහාසයෙන් ගත්තේ යැයි කියද්දී එය සැබෑ ඓතිහාසික සිද්ධියක්ම විය යුතු යැයි මම අදහස් නොකරමි. ඉතිහාස සිද්ධියක ස්වරූපය ගත් කාල්පනික ඉතිහාස සංසිද්ධියක්ද මෙසේ භාවිත කළ හැකිය.

මිළඟට මුස්ලිම් රජෙකු විසින් කරන ලද මෙම මාලිගයෙන් ඇසෙන සංගීතය, ඉන් නැගෙන සුවඳ, එහි ගැයෙන කාව්‍ය (ගසාල් ආදිය) ඉන්දියාවේ මුස්ලිම් ඉතිහාසය හෙවත් මුගල් අධිරාජ්‍ය අවදිය සිහි ගන්වයි.¹³

මේ විවිත්‍ර මාලිගයේ සිදුවන අස්වාභාවික සිදුවීම් මාලාව පිළිබඳ තාගෝර් භාවිත කරන්නේ එක් දහස් එක් රැය (Arabian Nights) බඳු කෘතිවල පැනෙන සංකල්පරූප පද්ධතීන්ය. කථකයා අඳුරු කාමරය වෙත මෙහෙය වන අදිසි ගැහැනිය තාගෝර් විස්තර කරන්නේ මෙසේය:

"මට මගේ අදිසි මග පෙන්වන්නිය මගේ දෑසින් දැකිය නොහැකි වුවද, ඇය පිළිබඳ සංකල්පරූපයක් මගේ සිතේ තිබුණේය. ඇය වූ කළි අරාබි ජාතික ගැහැනියකි. ඇගේ කිරි ගරුඬ සුදු පාටින් යුතු අත්, තට්ටු ගණනකින් යුත් ගවුම් අත අස්සෙන් එළියට පැමිණ තිබිණි. එවා සුමට දූඩ් අත්ය. සුදු චේලයෙක් ඇගේ හිස පලඳනාවෙන් පහළට වැටිණ. වක ගැසුණ පිහියක් ඇගේ ඉණේ රැඳී තිබිණි. එය 'එක් දහස් එක් රැයෙන්' එක් රැයක් පාවි ආවාක් සේ විය."¹⁴

13. එහි ඇසෙන අදිසි ලඳුන්ගේ ස්වර්ණාභරණ හඬ, තාන ගැහැනුන්ගේ ශ්‍රීමිදු සුවඳ, සානායි නමැති සංගීත භාණ්ඩයේ තාදය මුගල් අධිරාජ්‍යයෙකුගේ මාලිගයක දර්ශනයක් සිහි කරයි. (තාගෝර්. 1994. පි.236)

14 තාගෝර්. 1994. පි.237-8

එක් දහස් එක් රැස් වූ කලී 19 වන සියවස වන විට මුළුමනින්ම පාහේ දකුණු ආසියානු සංස්කෘතිය තුළටත් සාහිත්‍ය ඉතිහාසට තුළටත් අවශෝෂණය කර ගැනුණ කෘතියකි. මුගල් යුගයේ මුස්ලිම් කාම සුබ මාලිගයක සිද්ධි පිළිබඳ සංකල්ප රූප නිපදවීම සඳහා තාගෝර් එම කෘතියේ පැනෙන සංකල්ප රූප භාවිත කරනු ලබන නොව ඒ කෘතියේ නමම පවා ශක්ති සම්පන්න සංඥාවක් සේ භාවිත කරයි. තවත් තැනකදී තාගෝර් සම්භාව්‍ය සාහිත්‍ය පාඨක මනස තුළ ගොඩ නගා ඇති සංකල්ප රූපයක් අවදි කිරීම උදෙසා, ඒ මාලිගයේ සිදු වූ විසිතුරු සිදුවීම් ආශ්වර්‍යවත් කතන්දර පොතකින් පිටු ගැල වී පැමිණ මාලිගයේ විවිධ කාමරවල රැඳුණාක් සේ වී යැයි කියයි.¹⁵ මේ වූ කලී අසිරිමත් සංකල්ප රූපයකි.

ඊ ළඟට මේ ආශ්වර්‍යවත් සිදුවීම් සිදු වන මාලිගය පිහිටා ඇති පරිසරයෙහි ගුප්ත භාවය එතැන සිදුවන සිද්ධීන්හි අධි-ස්වාභාවිකත්වය තීව්‍ර කිරීම උදෙසා යොදා ගනියි.

"ඒ ගිම්හානයේ ආරම්භය විය..... [මම මාලිගයෙන්] යන පඩි පෙළ කෙළවර ගඟ අයිනේ සැප පුටුවක, හිරු බැස යාමට මොහොතකට පෙර හිඳ සිටියෙමි. ශුස්කා ගඟ කෙට්ටු වී තිබිණ. එහි නොයෙක් වැලි කඳු සැඳෑ හිරු එළියේ, එහා පැත්තෙන් රතුපාවිත් පෙනිණ. මා අසල පැහැදිලි නොගැඹුරු වතුරෙහි කුඩා ගල් කැට දිලිසිණි. හුස්ම ගන්නා තරම් සුළඟක්වත් එහි නොවිණ. කැලෑ බැසිල්, මිංචි, අසමෝදගම් සුවඳ ගඟ බඩ කඳු දෙසින් පැමිණ වායුගෝලය පීඩාකාරී බවට පත් කළේය."¹⁶

මුලින්ම කථකයාට අධි-ස්වාභාවික ශබ්ද ඇසෙන අවස්ථාව එන්නේ මෙම පරිසර වර්ණනාවට අමතරවය. තාගෝර් ඒ අවස්ථාව ගොඩ නගන්නේ මෙසේය:

"පර්වත කුට පිටු පසින් හිරු බැස ගිය පසු දවසේ නාටකය හදිසියෙන් අවසන් කරමින් වැටෙන තිරයක් සේ දීර්ග හෙවනැල්ලක් පතිත විය. කඳු අතර මැද ඒ විවරයෙහි ගොම්මන් වෙලාව යැයි කියා දෙයක් නොතිබිණ. එනම් අඳුර හා ආලෝකය මිශ්‍ර වීමක් සිදු නොවිණ.

15. තාගෝර්, 1994. පි. 269

16. තාගෝර්. පි. 234-5

මා අශ්වයා පිට නැග පිටත්ව යාමට සූදානම් වෙන විටම මට පඩි පෙළ දිගට පා හඬවල් ඇසිණි. මා ආපසු හැරී බැලූ නමුත් එහි කිසිවෙක් නොවූහ.¹⁷

මෙම පරිච්ඡේදයේ මූලික තර්කයට නිදසුන් ලෙස යොදා ගත හැකි කෙටිකතා තවත් රැසක් ඇත. ඒ සියල්ල සාරාංශ කිරීමට මෙහි අවකාශ නැත. අනෙක, මෙහි අරමුණ තාගෝර්ගේ කෙටිකතා කලාව වර්තමාන සිංහල සාහිත්‍ය ක්ෂේත්‍රයේ පශ්චාත්-යථාර්ථවාදී ආධ්‍යාන මාර්ග පිළිබඳ කතිකාව වෙත යොදා ගන්නේ කෙසේද යන්න සලකා බැලීම මිස තාගෝර්ගේ කෙටිකතා කලාව සමස්තයක් වශයෙන් අගය කිරීම නොවේ. එහිලා මම පොතොසන්ද නොවෙමි.¹⁸ එහෙයින් මෙතෙක් සඳහන් කළ කතා කිහිපයෙහි හමුවන ආකාරයට තාගෝර් තාත්ත්විකවාදී යථාර්ථවාදයේ ඇතැම් සීමා සමතික්‍රමණය කරන්නේ කෙසේද යන්න සංක්ෂිප්තව සමාලෝචනය කරමු.

කාව්‍යාත්මක වංග බසින් ලියවුණද¹⁹ බොංගාලි ජන ජීවිතය පිළිබඳ සමාජ ලේඛන ලෙස තාගෝර්ගේ කතා ඉතා යථාර්ථවාදී බව කිවයුතු නැත. ගම් සහ නගරය අතර පරතරය, කුලභේදය, නූතනත්වය සහ සම්ප්‍රදාය අතර ගැටුම, යටත් විජිතවාදය සහ ස්වදේශීයත්වය අතර පීඩාකාරී සබඳකම යනාදිය තාගෝර්ගේ කතා මාලාව තුළ අඩංගු වේ. එසේ වෙතත් ඔහු මේ ඉන්දීය යථාර්ථය සාහිත්‍ය ගත කරන්නේ ස්වභාවිකවාදී යථාර්ථවාදියෙකු ලෙස නොවේ. ස්වභාවිකවාදී යථාර්ථවාදියා ස්වභාවය ධර්මය හැකිතාක් වාස්තවිකව විස්තර කිරීමට ප්‍රයත්න දරයි. ඔහුගේ හෝ ඇයගේ විස්තර වර්ණනා විද්‍යාත්මක නිවැරදිතාවකින් යුක්තය; සවිස්තරය²⁰ තාගෝර්ගේ කෙටිකතා තුළ කිසිවෙක් මෙවැනි ස්වභාවික යථාර්ථවාදී ලක්ෂණ සොයන්නේ නම් ඔහු හෝ ඇය දුර්මුඛ කරනු ලබන්නට ඉඩ ඇත.

17. තාගෝර් පි. 235

18. තාගෝර් කෙටිකතා අනුවකට වැඩි ගණනක් ලියා ඇතැයි කියවේ. (රැබින්. 1994. පි. 1) ඉන් මා කියවා ඇත්තේ කතා තිහකට ආසන්න සංඛ්‍යාවක් පමණි. ඒ ද ඉංග්‍රීසි බසින්

19. ඔහුගේ කතා අනවශ්‍ය ලෙස කාව්‍යාත්මක යැයි ඇතැම් විචාරකයෝ චෝදනා කරති. (රැබින්. 1994. පි. 13)

20. එම්. එච්. අමුම්ස් සඳහන් කරන ආකාරයට ස්වභාවික යථාර්ථවාදියෙකු මිනිස් ශාරීරික ක්‍රියාවන් විස්තර කරන්නේ වෛද්‍ය ශාස්ත්‍රානුකූල නිරවද්‍යතාවකින් යුතුවය. (අමුම්ස්. 1993. පි. 175)

විලියම් රැඩ්ස් තාගෝර්ගේ සුවිශේෂ යථාර්ථවාදය විස්තර කරමින් අගනා ප්‍රකාශයක් කරයි. "ස්වභාවිකවාදී අංග තාගෝර්ගේ කතා තුළ ඇත්දැයි බැලීම ඔහුගේ යථාර්ථවාදයේ හඳවන වෙන අප ගෙන නොයයි. ඔහුගේ යථාර්ථවාදය අවශ්‍යයෙන්ම හැඟීම පිළිබඳ යථාර්ථවාදයකි." රැඩ්ස්ගේ මතයේ හැටියට මේ සුවිශේෂ යථාර්ථවාදය තමා විසින් අත්පත් කර ගන්නා ලද ජයග්‍රහණයකිසි තාගෝර් විශ්වාස කළේය.²¹

මේ සුවිශේෂී යථාර්ථවාදී ප්‍රභේදය වූ කලි බෙංගාලි සමාජයේ විවිධ සාමාජික අසාධාරණයන්, මහජන දුක්ඛ දෝමනස්සයන් හොඳින් දැන හැඳින නිපදවන ලද්දකි. ඉඩම් හිමියෙකු ලෙස බෙංගාලි ගම්බඳ ප්‍රදේශයක ජීවත් වන අතර ඔහු ගැමි ජන ජීවිතය හොඳින් නිරීක්ෂණය කළ බව තාගෝර්ම කිහිප වරක් කියා ඇත.²² එහෙත් ඔහු ඔහුටම ආවේනික යථාර්ථවාදයක් නිපදවා ගන්නේ ඒ දෛනික, සාමාජික සහ මතුපිට යථාර්ථය නිරීක්ෂණයෙන් පමණක් නොවේ.

තාගෝර් සිය නිර්මාණ මගින් පරමෝත්කෘෂ්ට ප්‍රකෘතිය කරා ළං වීමට තැත් කරයි. මේ වූකලි ශතවර්ෂාධික කාලයක සිට ඉන්දියානුවන් විසින් ළං වීමට සහ විස්තර කිරීමට යන්න දරණ ලද තත්ත්වයකිසි විලියම් රැඩ්ස් ප්‍රකාශ කරයි.

"උපනිශද් ලියූ මුණිවරු ඔවුන්ගේ හුදෙකලා වනගත ආශ්‍රමවල සිට මිනිස් සංසාරික පැවැත්ම පිටුපස පරමෝත්තම ජගද්විෂයි බලයක්, ඉන්ද්‍රිය සංජානනය පිළිබඳ මායාවක්, වෛදික සහ හින්දු දෙවිවරුන්ගේ ස්වර්ග ලෝකයක් තිබිය යුතු බව වටහා ගත්හ. තාගෝර්ගේ ආධ්‍යාත්ම ප්‍රෝත්සාහයන් පැවත එන්නේද ඒ මුණිවරයන්ගෙනි. ඉතා ඉහළ තලයන්හිදී මනුෂ්‍ය විඥානය මෙම පරමෝත්කෘෂ්ට ප්‍රකෘතියෙන් සෑදී ඇති බව තාගෝර් ඇත්ත වශයෙන්ම විශ්වාස කළේය.²³

මෙම ප්‍රකෘතිය මුහුණුවර දෙකකින් ස්වභාවික ලෝකය මත ප්‍රකාශයට පත් වෙන බව තාගෝර් විශ්වාස කළේය. ඉන් එකක් අතීතය සාරවත්ය; සෑම කල්හිම වෙනස් වෙමින් පවතී; බලසම්පන්නය. භයානකය; තේජස්වීය. ප්‍රකෘතියේ මෙම මුහුණුවර සොබා දහම නිර්මාණාත්මක වෛපුලය වෙතත් මිනිස් ජීවිතයේ

21. රැඩ්ස්, 1994, පි. 14.

22. විලියම් රැඩ්ස් තාගෝර්ගේ මෙවන් ප්‍රකාශන දෙකක් උපුටා දක්වයි. රැඩ්ස්, 1994, පි. 4-5

23. රැඩ්ස්, 1994, පි. 15.

අනන්ත සංකීර්ණත්වය වෙතත් ප්‍රකට වෙයි. අනෙක් අතට ප්‍රකෘතියේ දෙවැනි මුහුණුවර නිහඬය; ශාන්තය. සරලය; ප්‍රකෘතියේ මේ මුහුණුවර දෙකම සිය නිර්මාණ මගින් ප්‍රතිනිර්මාණය කරමින්, සිය නිර්මාණවල ලෝකික වස්තු විෂය සමතික්‍රමණය කිරීමට තාගෝර් උත්සාහ දරීය.²⁴ ජීවිතයෙහි සාමාන්‍ය සහ එදිනෙදා සුබ දුක්ඛයන් සේම මෙම පරමාදර්ශී ප්‍රකෘතියද යථාර්ථයේම අංගයන් ලෙස තාගෝර් විසින් සලකනු ලැබිණ.

"පුංචි මහත්තයාගේ ආපසු පැමිණීම", කතාවේ පද්මා ගංගාවත්, "ක්ෂුද්‍රා හරිත පාෂාණ" කතාවේ කඳු වැටි පෙළ සහ ගංගාවත්, "එකම එක රැයක්" කතාවේ මහා වර්සාව සහ ගංවතුරත් අර පරමෝත්කෘෂ්ට ප්‍රකෘතියේ බලසම්පන්න සහ භයානක මුහුණුවර ප්‍රකට වෙන අවස්ථා ලෙස තාගෝර් ස්වාභාවිකවාදී යථාර්ථවාදයෙන් ඉහළට ඔසවයි. "එකම එක රැයක්" කතාවේ කථකයා ඔහු විවාහ විය යුතුව තිබුණු ගැහැනිය හා එක් ගංවතුර රාත්‍රියකදී එක්වීම ප්‍රකෘතිය හා එක්වීම වැනිය. ඔවුන් මුණ ගැහෙන ඒ පරිසරය ප්‍රකෘතියේ අඩවිය වැනිය. "ක්ෂුද්‍රා හරිත පාෂාණ" කතාවේ මාලිගය පිහිටි පරිසරය තාගෝර් විස්තර කරන්නේ ප්‍රකෘතිය වැඩ වසන තැනක් විස්තර කරන්නාක් මෙනි.

තාගෝර් කෙටිකතාවල පරිසරය සහ පසුබිම් වර්ණනා මේ නිසා අරමුණු දෙකක් උදෙසා රචිතය. එකක් නම් පාඨකයාට යථාර්ථය පිළිබඳ තාත්ත්විකවාදී හැඟීමක් දීමය. දෙවැන්න කතාව ඒ තාත්ත්විකවාදීත්වයෙන් ඉහළට ඔසවා 'ප්‍රකෘතිය' සමග සම්බන්ධ කිරීමය. මේ වූකලී තාගෝර් කලා ජීවිතයේ පරමාර්ථයක් බව ඔහුගේ කාව්‍ය, කෙටිකතා, නවකතා ආදී සාහිත්‍ය මාධ්‍යයන්හි පමණක් නොව ඔහුගේ චිත්‍ර කලාවෙන් පවා පෙනේ.²⁵ ඉතා මෑතකදී පළ කරන ලද තාගෝර් සිත්තම් එකතුවක අවසන් විත්‍රය, ම'සිත සසල කරයි.²⁶ තාගෝර් සිය මරණයට (1941) වසර හතරකට පෙරදී අදින ලද මෙම සිත්තමේ පලා පැහැයත්, පොලෝ පැහැයත් සුසංයෝගව තිදී. සිත්තමේ හරි මැද සිත්තරාගේම මුහුණට සමාන මිනිස් මුහුණක

24. රැච්ස්. 1994. 8. 18.

25. *Home and The World* සහ *Quarret* යන නවකතා දෙක ප්‍රධාන වශයෙන් ම'සිතට නගී. ඉන් පළමු වැන්න අති දුර්වල පරිවර්තනයක් යැයි කියනු ලබන අතර දෙවැන්න විශිෂ්ට පරිවර්තනයක් ලෙස අගය කරනු ලැබේ. ඒ නිසාම දෙවැන්නෙහි අප මෙහි සාකච්ඡා කරන තාගෝර් ලකුණ පැහැදිලිව දැකිය හැකිය.

26. රොබින්සන්, 1989. 8. 198

ජායාවක් ඇත. සාරවත් පසෙහි පැහැයට සමාන ඒ මුහුණ ගලායන ගංගාවක් සේ පලා පැහැය අතරින් ගලා යයි. මිනිස් මුහුණෙහි නළලතහි දීප්තියක් ඇත. මෙය මිනිස් මුහුණකි; එසේම එය පරමෝත්කෘෂ්ට ප්‍රකෘතියේ මුහුණ වැන්න. සමස්ත තාගෝර් කලාවේ සංකේතයක් ලෙස මේ සිත්තම සැලකීමේ වරදක් නැත.

තාත්විකවාදී යථාර්ථවාදයන්ට එරෙහි නූතනවාදයන් යුරෝපයේ මතුවීමට අඩු තරමින් දශක තුනකට වත් පෙර සාහිත්‍යික යථාර්ථවාදයේ සීමා ගැන තාගෝර් ඉතාමත් සවිඥානකව සිට ඇති බවට බොහෝ සාක්ෂි තිබේ. මෙම සාහිත්‍ය විෂයක දාර්ශනික ආස්ථානයට ඔහු එළඹ ඇත්තේ භාරතීය සම්භාව්‍ය සාහිත්‍යයත්, උපනිෂද් දර්ශනයත් ඔස්සේය. බටහිර රොමැන්ටික් සාහිත්‍ය සම්ප්‍රදායත් තාගෝර් සමීපව ඇසුරු කළේය.²⁷ යථාර්ථවාදය සාහිත්‍ය ප්‍රතිනිර්මාණ විධියක් ලෙස සාවධානව සහ ගැඹුරට සලකා බලා දේශීය දාර්ශනික පද්ධතීන් වෙතට එය උරා ගැනීම තාගෝර් අතින් සිදු වී ඇති වැදගත් සේවයකි. එය දකුණු ඉන්දියානු සාහිත්‍ය ඉතිහාසය දෙස පශ්චාත්-යථාර්ථවාදී යුගයේ සිට ආපසු හැරී බලන විට වඩාත් හොඳින් පෙනේ.

දීපේශ් චක්‍රබර්ති තාගෝර්ගේ යථාර්ථවාදය අරභයා කරන සාකච්ඡාවක් අපගේ තේමාවට ගැලපෙන පරිදි අදාළ කර ගනිමු. චක්‍රබර්ති යනු ශ්‍රමය, රජය, ප්‍රජාතන්ත්‍රවාදය, නූතනත්වය ආදී දේශපාලන සහ සංස්කෘතික නූතනත්වයට අයිති සංකල්පවලට ඉන්දියානු වූ අර්ථයක් ඇද්දැයි සලකා බැලීමට ප්‍රශංසනීය උත්සාහයක් ගත් ඉතිහාසඥයෙකි. ඔහුගේ, අප ඉහත උපුටා දක්වූ යුරෝපය ප්‍රාදේශීය කරණය කිරීම යන අගනා කෘතියේ පරිච්ඡේදයක් ජනතාවක් තමන් වෙතම ජාතියක් ලෙස පරිකල්පනය කරන්නේ කෙසේද යන්න සාකච්ඡා කිරීමට වෙන් කරයි. "පරිකල්පනය" යන සංකල්පය ඉන්දියානු ජාතිකවාදයන් තුළ භාවිත වෙන විශේෂ ආකාරය සාකච්ඡා කිරීම උදෙසා ඔහු තාගෝර්ගේ සාහිත්‍යයෙන් එක් අංශයක් යොදා ගනියි. එහෙත් එම සාකච්ඡාව තුළ සාහිත්‍ය යථාර්ථවාදය පිළිබඳ කෙරෙමින් තිබෙන කතිකාව උදෙසා උකහා ගත හැකි අදහස් රාශියක් තිබේ.

27. චක්‍රබර්ති. 200 පි. 167. තාගෝර්ගේ "බන්සි" හෙවත් "The Flute" කවිය අරභයා චක්‍රබර්ති කරන අගනා සාකච්ඡාවක දී ඔහු තාගෝර්ගේ ආභාසයන් සියල්ල ගෙන හැර දක්වයි.

ස්වාමි විවේකානන්දගේ බැතිමතියක ලෙස අයර්ලන්තයේ සිට ඉන්දියාවට ආ මාගරටි නෝබල් "නිවේදිතා සහෝදරිය" ලෙසින් ඉන්දියානු වී බ්‍රිතාන්‍ය අධාරාජ්‍යවාදය යටතේ පීඩාවට පත් දුගී දුප්පත් ඉන්දියානුවන්ට සේවය කළාය. 1911 දී නිවේදිතා සහෝදරියගේ අවමගුලේදී කතාවක් පැවැත්වූ තාගෝර් සුදු ගැහැනියක වූ නිවේදිතාට ඉන්දියාවට පෙමි කළ හැකි වූයේ ඇය යථාර්ථයේ කඩතුරාව ඉරා ඉන්දියාව දෙස බැලීමට හැකි වූ නිසා යැයි කීවේය. මෙහි අදහස වූයේ දුගී දුප්පත් කමින්, අසම්පූර්ණකමින් පිරුණු ඉන්දියාව දෙස යථාර්ථවාදී බැල්මක් හෙලූ විට එය පෙනෙන්නේ ආදරය කළ හැකි දේශයක් ලෙස නොවන බවය. ඉන්දියාවේ ආදරණීය අංශ දැකීමට නම් වාස්තවිකත්වයත්, යථාර්ථයත් ඉක්මවා දැකිය යුතුය යන්න තාගෝර්ගේ අදහස විය.²⁸ මේ වූ කලී යථාර්ථයත්, වාස්තවිකත්වයත් ගැන පමණක් නොව කලාකරුවෙකුගේ දෘෂ්ටිය පිළිබඳවත් අද්විතීය ආස්ථානයකි. අප කලින් විස්තර කළ පරිදි හුදු ස්වභාවිකවාදී යථාර්ථවාදය ඉක්මවා යාමට තාගෝර්ට හැකි වීමේ රහස ඇත්තේ මෙම දාර්ශනික ආස්ථානයෙනි.

තාගෝර් "යථාර්ථයේ කඩතුරාව විනිවිද බැලීම" යන්නෙන් අදහස් කළේ කුමක්ද? ඔහු එය විස්තර කළේ දෛනිකත්වයේ කඩතුරාව විනිවිද සදාතනිකත්වය දැකීම ලෙසටයි.²⁹ චක්‍රබර්ති සඳහන් කරන හැටියට තාගෝර්ගේ සාහිත්‍ය, විශේෂයෙන්, ඔහුගේ කවිය සහ ඔහුගේම නව මාධ්‍යයක් වූ ගද්‍යමය-පද්‍ය³⁰ මෙසේ ඵදිනෙදා ජීවිතයේ වාස්තවික යථාර්ථය විනිවිද සදාතනිකත්වය දකින්නට ආයාස දරයි. තාගෝර්ගේ කෙටිකතා පිළිබඳ චක්‍රබර්තියේ කියවීම සහ මගේ කියවීම තරමක් වෙනස් වන්නේ මෙහිදීය. තාගෝර්ගේ ගද්‍ය ප්‍රබන්ධ යථාර්ථවාදීව ඉන්දියානු ගම ප්‍රතිනිර්මාණය කරන ලද අතර ඔහුගේ කවිය සහ ගද්‍යමය-පද්‍ය යථාර්ථයේ කඩතුරාව ඉරා ඉන් එපිට බලන්නට තැත් කළ බව චක්‍රබර්තියේ අදහසයි.³¹ මෙය ඔහු ඉතිහාසඥයකු මිස සාහිත්‍ය න්‍යායාධරයෙකු නොවීම නිසා සිදු වූ

28. චක්‍රබර්ති. 2000. පි. 150-1

29. එම. පි.151.

30. "Prose-Poetry"

31 චක්‍රබර්ති. 2000. පි. 153-55

මග හැරීමකි. නොඑසේ නම් චක්‍රබර්ති වූකලී සාහිත්‍ය කලාවන් මගින් ඉතිහාසය හැදෑරීම උදෙසා ලබා ගත හැකි අන්තර්දෘෂ්ටිත් කෙරෙහි අතිශය සංවේදී විද්‍යාර්ථියෙකි. ඔහු එම නිගමනයට බසිද්දී ඔහුගේ අවධානයට වඩාත් ලක්වන්නේ බෙංගාලි සාහිත්‍ය යථාර්ථවාදයේ ඉතිහාසය මිස තාගෝර්ගේ කෙටිකතා කලාව නොවේ. බෙංගාලි ගම්බද ජන ජීවිතයේ සමාජයීය යථාර්ථය (දුප්පත්කම, නූගත්කම, පන්ති හේදය, කුලහේදය, ස්ත්‍රී පීඩනය, දැවැදි ප්‍රශ්න) තාගෝර්ගේ කෙටිකතාවට විෂය වී ඇති බව සැබෑය.³² එහෙත් මෙම පරිච්ඡේදය මුලින් පෙන්නා දෙන ලද පරිදි ඉතාම යථාර්ථවාදී කතා පවා ඇතැම් අවස්ථාවලදී පරමෝත්කෘෂ්ට ප්‍රකෘතිය හා සදානතිකත්වය වෙත ළංවීමට ප්‍රයත්න දරයි. එම නිසා තාගෝර්ගේ කෙටිකතා, යථාර්ථවාදී වස්තු විෂයයන් ඒවාහි තිබුණද, සැබෑ යථාර්ථවාදී කතා ලෙස පිළිගනු ලැබී නැත.³³ එහෙයින් සාහිත්‍ය කියවීම පිළිබඳ පුහුණුවක් හා සාහිත්‍ය රසිකත්වයක් සහිත විලියම් ධර්මස තාගෝර් කතා කලාවේ යථාර්ථවාදය තාගෝර්ටම ආවේනික ප්‍රතිනිර්මාණ මාදිලියක් ලෙස තේරුම් ගැනීමට දරණ ප්‍රයත්නය අගය කළ යුතුය.

ධර්මසගේ මතය අනුව තාගෝර් යථාර්ථවාදය සහ විඥානවාදය එකට මුසු කිරීමට තැත් කරයි. යථාර්ථවාදය වූකලී තර්කවාදය, විද්‍යාත්මක ලෝක දෘෂ්ටිය සහ වාස්තවිකත්වය පදනම් කර ගත්තකි. විඥානවාදය තාර්කිකත්වයට එපිටින් ඇති අතාර්කික අදෘෂ්‍යමාන සහ අධිස්වභාවික ප්‍රපංචයක් පදනම් කර ගනියි. මේ එකිනෙක පරස්පර ලෝක දෘෂ්ටීන් දෙක සාහිත්‍ය පඨිතයන් තුළ හෝ එක් තැන් කළ නොහැකිද? ප්‍රබන්ධය යනු ඊටම ආවේනික නීති රීති ඇති ලොවකි; එහෙයින් එහිදී සැබෑ ජීවිතයේදී යුද හමුදාවන්ගෙන් සන්තද්ධව වෙන්වී සිටින දෘෂ්ටීන්ට පවා සුසංයෝග වන්නට පුළුවන. තාගෝර්ගේ විකල්ප-යථාර්ථවාදය උපදින්නේ එක් දර්ශනයක සීමා අනෙක් දර්ශනයේ ප්‍රබලතාවන්ගෙන් සමතික්‍රමණය කිරීමට දරන සවිඥානක උත්සාහයක පළ වශයෙනි.

32. චක්‍රබර්ති. 2000. පි. 150-2

33. තාගෝර්ගේ කතා ඇදහිය නොහැකි හෙවත් සැබෑ ජීවිතයේ සිදුවේ යැයි සිතිය නොහැකි සිද්ධිවලින් පිරී ඇතැයි, 1894 දී එක්තරා විචාරකයෙකු තාගෝර් නිර්දය විවේචනයට ලක් කොට ඇත. ඒ නිසා තාගෝර් ක්‍රමයෙන් කෙටිකතා ලිවීම අත හැර දැමීමට තරම් හේතු වූ බව කියවේ. (ධර්මස. 1994.පි. 26-7)

අප මෙම කෘතියෙහිදී දිගින් දිගටම සාකච්ඡා කළ පරිදි යථාර්ථය යන්නට හෝ යථාර්ථවාදය යන්නට සර්වකාලීන, සජාතීය අර්ථයක් ඇතැයි ගැනීම සාවද්‍යය. එසේම යුරෝපීය සාහිත්‍යික යථාර්ථවාදය, යථාර්ථවාදී ප්‍රතිනිර්මාණ විධිය පිළිබඳ තිබිය හැකි එකම නිර්වචනය ලෙස පිළිගැනීම ඊටත් වඩා සාවද්‍යය. යුරෝපයම වත් එසේ කර නැත.

තෘගෝර් යථාර්ථවාදය යන සංකල්පයම පවා උපනිෂද් අර්ථයකින් වටහා ගත් බව අපි දුටිමු. ඒ වූකලි යුරෝපීය යථාර්ථවාදයේ ඓතිහාසිකත්වයත්, ලෝක දෘෂ්ටියත්, සංස්කෘතියත් ඥානමීම-සාත්මකව සමතික්‍රමණය කිරීමකි. මේ වූකලි පෙරවාදී බුදු දහම යුරෝපීය බුද්ධි ප්‍රබෝධ චින්තනය සේම යථාර්ථවාදී, හේතුවාදී එකක් යැයි පිළිගෙන ජාතක කතාවල ඇත්තේද යුරෝපීය යථාර්ථවාදය යැයි කී මාර්ටින් වික්‍රමසිංහගේ ආස්ථානයට වඩා බෙහෙවින් වෙනස් වූවකි.

යම් සමාජයක බාහිර වාස්තවික යථාර්ථය අදාළ ඓතිහාසික මොහොතේ ආර්ථික, සාමාජික ඓතිහාසිකත්වයද සමග ප්‍රබන්ධ කතාවට හසු කර ගැනීම සම්භාව්‍ය යථාර්ථවාදයෙන් අදහස් කෙරුණු බව අප දෙවැනි පරිච්ඡේදයේදී දුටුවෙමු. බාහිර කරුණුමය වාස්තවිකත්වය, ඓතිහාසිකත්වය සමග ඒකීයත්වයෙන් යුතුව හසු කර ගැනීම ඉන් අදහස් විය. එනම්, අදාළ සමාජයේ දෘශ්‍යමාන කරුණුමය 'සත්‍යය'ද, එම සමාජයේ ඒ මොහොතට අදාළ සමාජ විකාශනමය (එනම් ඓතිහාසිකත්වය)ද නියම සම්භාව්‍ය යථාර්ථවාදයට හසු විය යුතුය. මින් උපදින්නේ, තාර්කික, ලෞකික, ඓතිහාසික යථාර්ථවාදයකි.

රවීන්ද්‍රනාත් තෘගෝර්ගේ "යථාර්ථය" සංකල්පය ඒ තාර්කික-ලෞකිකත්වය ඉක්මවා යථාර්ථය පිළිබඳ තවත් මානයක් හා සංයෝග වූවකි. මෙම යථාර්ථ සංකල්පය සෑදී ඇති සංරචක මොනවාද?

තෘගෝර්ගේ ලිපි ලේඛනවල 'යථාර්ථය' යන්නට සුවිශේෂ අර්ථයක් ඇත. "සත්‍ය" යන සකු වදන "යථාර්ථයත්", "සත්‍යයත්" යන දෙකම අදහස් කළේය. එසේම ඉන්ද්‍රිය දර්ශනයන්හි "සත්‍යය" යන්නෙන් මානව අගයයන් හෙවත් වටිනාකම්ද අදහස් කෙරිණ. එහෙයින් තෘගෝර් යථාර්ථය යන වචනය භාවිත කරන්නේ මානව

අගයයන් පෞද්ගලික තලයේදී සාක්ෂාත් කර ගැනීමද අදහස් කිරීමටය. ආදරය, සෞන්දර්යය, යහපත යනාදිය මනුෂ්‍ය ජීවිතය තුළදී "යථාර්ථයක්" බවට පත් කර ගත නොහැකි නම් ඒවායෙහි පලක් නැත. මිනිසා යනු මානව අගයන් දරා සිටින්නාය. අගයන් යනු විප්‍රක්ත සංකල්පයන්ය. ඒවාට යථාර්ථ ස්වරූපයක් ලැබෙන්නේ මිනිසා විසින් ඒ යථාර්ථය සාධනය කළ පසුය. සත්‍යයන්ද එසේය. මේ ළඟට යථාර්ථයේ තවත් අංගයක් තාගෝර් දකියි. ඔහු එය හඳුන්වන්නේ "තත්‍ය" යන වචනයෙනි. ඒ නම් "කරුණුය" නැත්නම් "දත්තය". සත්‍යයන්, මානව අගයයන් සහ දත්ත/කරුණු තාගෝර් යථාර්ථය යන්නෙහි ඇතුළත් කරයි. මේ හැරුණු විට, පෞරුෂත්වය සහ ආනන්දය යන දෙකද ඔහු යථාර්ථයේම කොටස් ලෙස දකියි. මානව අගයන්/වටිනාකම් යථාර්ථය බවට පත් කරන්නේ මිනිස් පුද්ගලයායි, නැත්නම් පෞරුෂයයි. එය යථාර්ථකරණය නිසා ආනන්දය උපදී. එහෙයින් ඒ දෙකද යථාර්ථයේම කොටස්ය.³⁴

අප මෙම සාකච්ඡාවේදී කිය වූ කෙටිකතාවන් තාගෝර් මෙම ඔහුටම ආවේනික යථාර්ථය ප්‍රකාශ කිරීම උදෙසා දරන ලද තැන් වශයෙන් හඳුනාගත හැකිය. එම කතා හුදෙක් "බාහිර යථාර්ථය" නිරූපණයෙන් නොනවතින්නේ එහෙයිනි. යථාර්ථයේ මෙම බහුවිධ සංරචක හා සමග පරමත්වය, පරමෝත්කෘෂ්ට ප්‍රකෘතිය වැනි උත්තර-ඓතිහාසික සංකල්පයද එක් වූ කල, තාගෝර්ගේ යථාර්ථවාදය පුරාණෝක්තිමය යථාර්ථවාදයට සමහර අංගවලින්ද ආශ්චර්යාත්මක යථාර්ථවාදයට තවත් සමහර අංගවලින්ද ළං වෙයි. එහෙත් තාගෝර්ගේ කතා කලාව ඒ ලේබල් දෙකටම යටත් නොකර සුවිශේෂව හැදෑරිය යුත්තේ ප්‍රබන්ධ කතා ඉතිහාසය තුළ ඔහුට ඇති සුවිශේෂතාව නිසාය.

අප ඉහත සඳහන් කළ (පළමු පරිච්ඡේදය) යුරෝපයීය බුද්ධි ප්‍රබෝධ චින්තනයේ තාර්කික ප්‍රත්‍යක්ෂවාදය සහ වාස්තවිකත්වය, පිළිනොගෙන ඊට විකල්ප ලෙස මිනිස් ලෝකය පරිකල්පනය කළ, යටත් විජිත යුගයේ දකුණු ආසියාවේ සිටි ප්‍රධාන තම චින්තකයාද තාගෝර් විය හැකිය. යථාර්ථවාදය පිළිබඳ ඔහුගේ අදහස් යුරෝපා

34. රෝයි, පබ්ලිකාමාර්, 2002. පි. 41-53 - මා එහි ඉදිරිපත් කළේ ඉන්දීය දර්ශනයේ ප්‍රකාශකයෙකු ලෙස තාගෝර්ගේ වැදගත්කම ගැන රෝයි කරන අගය කළ යුතු සාකච්ඡාවක මගේ කියවීමයි.

බුද්ධි ප්‍රබෝධ තර්කවාදයට එරෙහිව, ඒ නිසාම යටත් විජිත දෘෂ්ටිවාදයට එරෙහිව ගිය ඔහුගේ දර්ශනයේම කොටසක් ලෙස තේරුම් ගත යුතුව ඇත. ඇල්බර්ට් අයින්ස්ටයින් සහ තාගෝර් අතර ඇති වූ ප්‍රසිද්ධ සාකච්ඡාවේදී අයින්ස්ටයින් වාස්තවිකත්වය පිළිබඳ සම්මත බටහිර ස්ථාවරයෙහි පිහිටා සිටි අතර තාගෝර් එහි අනෙක් පස නියෝජනය කළේය. ඒ සංවාදයෙන් කොටසක් මේය:

අයිස්ටයින්:

විශ්වයේ ස්වභාවය පිළිබඳ සංකල්පයන් දෙකක් ඇත. එකක් නම් ලෝකය යනු මනුෂ්‍යයා මත රඳා පැවතීමෙන් යුතු ඒකීයත්වය යන්නයි. දෙවැන්න නම් ලෝකය මනුෂ්‍යයාගෙන් ස්වාධීන යථාර්ථයක් යන්නයි.

තාගෝර්:

මෙම ලෝකය වූකලී මනුෂ්‍ය ලෝකයකි. එම ලෝකය පිළිබඳ විද්‍යාත්මක දෘෂ්ටිකෝණයද විද්‍යාත්මක මනුෂ්‍යයාගේ දෘෂ්ටිකෝණයයි. ඒ නිසා අපෙන් තොරව ලෝකයක් නොපවතියි. ඒ වූකලී සාපේක්ෂ ලෝකයකි. එය එහි යථාර්ථය උදෙසා අපගේ විඥානය මත රඳා පවතියි.³⁵

ජාතනන් ශිෂ්‍ය සඳහන් කරන අන්දමටම අපගේ සාමාන්‍ය අවබෝධය අනුව සලකතොත්, තාගෝර්ගේ තර්කය වූ කලී විකාරයකි.³⁶ එනම්, ප්‍රිය පාඨකය, ඔබ මේ පොත කියවන්නට පටන් ගැනීමට පෙර මෙම පොත නොපැවතියේ යැයි කීම වැන්න. නොඑසේ නම් මිනිස් වර්ගයා පරිණාමය වීමට පෙර පෘතුවිය නොපැවතියේ යැයි කීමක් වැන්න.

එහෙත් තාගෝර් මෙහිදී මතු කරන්නේ ඥානයේ සහ ඥානනයේ ස්වභාවය පිළිබඳ ඥානමිමංසාත්මක ප්‍රශ්නයකි. ශිෂ්‍ය පැහැදිලි කරන පරිදිම, මිනිස් විඥානයෙන් ස්වාධීනව දේවල් පවතින්නේය යන්න සිතීමම පලක් නැති දෙයකි. අපට දේවල් ගැන දැනගත හැක්කේ ඒවා අපගේ විඥානයට සම්බන්ධ වූ තරමටය.³⁷ තාගෝර් තම තර්කය තවත් පියවරකින් තීව්‍ර කරමින් සිටිය

35. ශිෂ්‍ය, 2003. පි. 95 හි මෙම සංවාදය උපුටා දක්වා ඇත.

36. ශිෂ්‍ය, එම පිට. 95.

36. ශිෂ්‍ය, එම පිට. 96.

මනුෂ්‍යයා/මනුෂ්‍යත්වය සංකල්පයට විශ්වීය මනස හෝ විඥානය හෙවත් බ්‍රහ්මන් යන අදහස එක් කරයි. වේදාන්ත සම්ප්‍රදාය තුළ තම ආස්ථානය පිහිටුවමින් විඥානයෙන් තොරව කිසිවක් නොපවතින යැයි තර්ක කළේය.³⁸

මෙම සිත් ගන්නා දාර්ශනික සංවාදය තවදුරටත් ඉදිරිපත් කිරීම අපගේ පරිච්ඡේදයේ මූලික අරමුණ ඉක්මවා යයි. අප දැක ගත යුතු දේ නම්, මිනිස් ඥානය පිළිබඳ තාගෝර්ගේ ආස්ථානය විසිවැනි සියවසේ මැද වන විට බටහිර විද්‍යාව විසින්ද ළං වූ ආස්ථානයකි. (අපගේ පළමු පරිච්ඡේදයේදී මෙය සාකච්ඡා විණි.)³⁹ තාගෝර් මෙම දාර්ශනික ආස්ථානය ප්‍රකාශයට පත් කළ පළමු අවස්ථාව 1930 ගණන්වල සිදු වූ අයින්ස්ටයින්-තාගෝර් සංවාදය නොවේ. ඔහුගේ කෙටිකතා කලාවෙහි ඔහුටම ආවේනික යථාර්ථවාදයද අප තේරුම් ගත යුත්තේ යථාර්ථය පිළිබඳ ඔහුගේ වේදාන්තවාදී ආස්ථානයෙහිම ප්‍රකාශනයක් ලෙසය.

පශ්චාත් යථාර්ථවාදී ප්‍රබන්ධ මාදිලි ගැන හැදෑරීමක දී රවින්ද්‍රනාත් තාගෝර්ගේ දායකත්වය සැලකිල්ලට ගත්තේ කෙසේද යන්න සලකා බැලිය යුත්තකි. යථාර්ථවාදය ඉක්මවා යාමට යථාර්ථවාදී නවකතාවේ ඇති දරදඬු සහ එකමිතික බව බිඳ බව දැමීමට විසිවැනි සියවසේ මුල් භාගයේ ඇතැම් යුරෝපීය ලේඛකයන් (ජේම්ස් ජොයිස්, මාෂල් ජර්ජ්ස්ට්, ග්‍රාන්ස් කෆ්කා, වර්ජිනියා වුල්ෆ් ආදී) දරණ ලද තැන ප්‍රබන්ධ කතාව පිළිබඳ නූතනවාදී අවදිය ලෙස හැඳින්වේ. එහෙයින් තාගෝර් පශ්චාත්-යථාර්ථවාදියෙකු (නූතනවාදියෙකු) ලෙස කියවීම කාලවිරෝධයකි. "නූතන කාව්‍ය" අරභයා ලිපියකට ආරාධනයක් ලැබූ තාගෝර් 1932 දී මෙසේ ප්‍රකාශ කළේය:

37. එම පි. 96

38. ශියර්, 2003. පි. 96. මෙම සාකච්ඡාවේදී අයින්ස්ටයින් ගත් මිනිස් විඥානයෙන් ස්වාධීන වාස්තවිකත්වය පිළිබඳ ආස්ථානය එහි ගැටලුද ගැන අවබෝධයකින් ගත්තකි.

39. බොහෝ විද්‍යාඥයන් ද විඥානය සහ 'වාස්තවිකත්වය' පිළිබඳ කරණයේ දී තාගෝර්ගේ ආස්ථානය වෙත පැමිණ ඇති සැටි ශියර්ද විස්තර කරයි. බලන්න ශියර්. 2003. පි. 100-1005

"නූතන ඉංග්‍රීසි කවියන් ගැන ලියන්නට මට ඇරයුම් කරනු ලැබ තිබේ. එම කාර්ය ලෙහෙසි පහසු එකක් නොවේ; ලිඛ බලා නූතන කාල වකවානු සලකනු කර දෙන්නේ කවුද? නූතනත්වය වූකලී අදහස් පිළිබඳ දෙයක් මිස කාලවකවානු පිළිබඳ දෙයක් නොවේ"⁴⁰ ඊළඟට මෙම කියමන පැහැදිලි කරන තාගෝර් නූතනවාදී සාහිත්‍යික අංගලක්ෂණ යැයි යුරෝපයේ හැඳින්වුණ අංග වසර දාහකටත් වඩා පැරණි වීන කවියෙකුගේ කවිවල පවා ඇතැයි තාගෝර් තර්ක කරයි. මෙම තර්කය වාච්ඡාවේදයෙන්ම ගැනීම කෙසේ වෙතත්, එහි එක්තරා වැදගත් ඇඟවුමක් අඩංගුවේ. එනම් අද්භූතවාදය - යථාර්ථවාදය-නූතනවාදය යන සරළ රේඛීය මානය ඔස්සේම සාහිත්‍යික ප්‍රතිනිර්මාණ විධි විකාශනය විය යන්න අතිශය යුරෝ-කේන්ද්‍රීය අදහසකි. ඇතැම් ආසියානු, අප්‍රිකානු, සාහිත්‍ය සංස්කෘතීන් තුළ මේ සියලු අංග වක්‍රීය සහ පැවැත්මක යෙදේ. යුරෝපයේදී කෙසේ වෙතත් අප්‍රිකාවේදී සාහිත්‍ය ඉතිහාසය යනු එක් ඉස්ටේසමකදී තාත්ත්විකවාදයත්, ඊ ළඟ ඉස්ටේසමේදී යථාර්ථ-වාදයත්, ඊ ළඟ ඉස්ටේසමේදී අධි-යථාර්ථවාදයත් පටවා ගෙන රේඛීය ගමනක යෙදෙන දුම්රියක් නොවේ යැයි නොබෙල් ත්‍යාග ලාභී නයිජීරියානු සාහිත්‍යධර වොලේ සොයින්නා වරක් ප්‍රකාශ කළේද එහෙයිනි.⁴¹

රවීන්ද්‍රනාත් තාගෝර් වැනි සාහිත්‍යධරයෙකු නැවත හැදෑරීමත්, ඔහුගේ කෘතිවල ඇති විකල්ප-යථාර්ථවාදී විභවතා යළි සලකා බැලීමත් සිංහල බසින් කෙරෙන පශ්චාත්-යථාර්ථවාදී සාහිත්‍ය කතිකාව පොහොසත් කර ගැනීමට හේතු වෙනු ඇත.

40. තාගෝර් 2001, පිට. 280

41. සොයින්නා, 1995, පි. 36-7

අමුතු කතාව

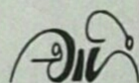
© ලියනගේ අමරකීර්ති

ප්‍රථම මුද්‍රණය 2005

ISBN 955 - 652 - 219 - 0

පිට කවරය සැකසුම - සිසිර විජේතුංග

පරිගණක අක්ෂර සංයෝජනය :



චාඝේ චර්ණයෝජකයෝ

CHAAGEE TYPE SETTING

214-බී, දෙල්ගහවත්ත පාර
කොටිකාවත්ත, අංගොඩ

ප්‍රකාශනය



විජේසූරිය ග්‍රන්ථ කේන්ද්‍රය

461/ A, ඇන්.ටී.පෙරේරා මාවත,
මුල්ලේරියාව

☎ 2569422. 5511582

අලෙවි මධ්‍යස්ථානය

812, මරදාන පාර,

පුංචි බොරැල්ල. ☎ 2696675